Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/OADJJN
УДК 821.112.2.0
ББК 83.3(4Гем)

«И МЫ С ЗВЕРЬМИ ПРИРОДОЙ ПОМЕНЯЛИСЬ»: ПРОБЛЕМА ДЕГУМАНИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ФОН КЛЕЙСТА

Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 29 апреля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 06 октября 2024 г.
Дата публикации: 25 марта 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-1-30-53

Аннотация: В статье рассматриваются анималистические мотивы в творчестве Г. фон Клейста через призму руссоистской и кантовской философии. Сопоставление мира животных и мира людей было одним из наиболее распространенных приемов, при помощи которых Клейст изображал кризис человечества, вызванный крушением просветительских идеалов и последовавшей за Французской революцией историко-социальной катастрофы рубежа XVIII–XIX вв. Клейст, вступая в полемику с И. Кантом и Ф. Шиллером, переосмысляет традиционную оппозицию культуры и природы, а также понятие морали. Через призму эссе «О театре марионеток», в котором Клейст теоретически осмыслил свои взгляды на место человека в мироздании, в статье показана эволюция животных образов в его художественных произведениях, начиная от частной ситуации «Семейства Шроффенштейн» и заканчивая националистической патетикой «Битвы Арминия». Центральным образом для Клейста становится женщина, отклоняющаяся от традиционной для себя роли и ассоциирующаяся с животным началом, что показано на примере таких персонажей, как Пентесилея и Кетхен из Гейльбронна, а также Туснельда из «Битвы Арминия». Дегуманизация — один из постоянных и важнейших мотивов в творчестве Клейста.

Ключевые слова: Г. фон Клейст, животное, Просвещение, И. Кант, Ж.-Ж. Руссо, Ф. Шиллер, дегуманизация, категорический императив, сверхчеловек, тоталитаризм.

Информация об авторе: Виктор Анатольевич Финогенов — младший научный сотрудник Отдела литературоведения, Институт научной информации по общественным наукам РАН (ИНИОН РАН), Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0002-1167-9376

E-mail: p_jh@mail.ru

Для цитирования: *Финогенов В.А.* «И мы с зверьми природой поменялись»: проблема дегуманизации в творчестве Г. фон Клейста // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 1. С. 30–53. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-1-30-53



Studia Litterarum,
vol. 10, no. 1, 2025

"WE CHANGED OUR NATURE WITH ANIMALS": THE PROBLEM OF DEHUMANIZATION IN HEINRICH VON KLEIST'S WORKS

© 2025. Victor A. Finogenov
Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 29, 2024
Approved after reviewing: October 06, 2024
Date of publication: March 25, 2025

Abstract: The article examines animalistic motifs in Heinrich von Kleist's works through the prism of Rousseauian and Kantian philosophy. The comparison of the animal and the human world was one of the most common methods with which Kleist depicted the crisis of humanity caused by the collapse of Enlightenment ideals and the historical and social catastrophe that followed the French Revolution at the turn of the 18th and 19th centuries. By polemics with Immanuel Kant and Friedrich Schiller, Kleist rethinks the traditional opposition of culture and nature, as well as the concept of morality. Through the prism of the essay "On the Puppet Theater," where Kleist theoretically comprehended his views on the place of man in the universe, the article shows the evolution of animal images in his works of art, starting from the particular situation of *The Schroffenstein Family* and ending with the nationalistic pathos of *The Battle of Hermann*. The core character for Kleist is a woman who deviates from her traditional role and is associated with the animal, as shown in the example of such characters as Penthesilea, Kätchen from Heilbronn, and Thusnelda from the *The Battle of Hermann*. Dehumanization is one of the constant and most important motifs of Kleist's work.

Keywords: Heinrich von Kleist, animal, Enlightenment, Immanuel Kant, Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Schiller, dehumanization, categorical imperative, Übermensch, totalitarianism.

Information about the author: Victor A. Finogenov, Junior Researcher, Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Ave., 51/21, 117418 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-1167-9376

E-mail: p_jh@mail.ru

For citation: Finogenov, V.A. "'We Changed Our Nature with Animals': The Problem of Dehumanization in Heinrich von Kleist's Works." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 1, 2025, pp. 30–53. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-1-30-53 (In Russ.)

Произведения Клейста изобилуют бестиарными образами: они «населены лебедями, лошадьми, птицами, волками, леопардами, медведями, пауками и гончими» [9, p. 492]. Весь этот зверинец неоднократно привлекал внимание исследователей, но чаще всего литературоведы обращают внимание на парадоксальное эссе «О театре марионеток» (*Über das Marionettentheater*, 1810), концепция которого строится на триаде человек — марионетка — животное. В нем Клейст переосмысляет бытующие в европейской философии, начиная со стоиков, «представления о промежуточном положении человека между животным и Богом» [4, S. 24]. Превосходство марионетки, управляемой непосредственно рукой машиниста (т. е. Бога), над человеком связано с тем, что красота может существовать только в условиях «либо простой вещности, либо неограниченного сознания», т. е. в обоих случаях речь идет «или о недочеловеческом или сверхчеловеческом» [4, S. 32] состоянии — между этими крайностями и балансируют герои произведений Клейста. Человек, вкусив плод от древа познания, разорвал нить, связывавшую его с Творцом, в результате чего оказался посреди иррационального и заведомо непознаваемого мира. В эссе получает теоретическое обоснование проходящая через все творчество Клейста идея ограниченности разума, выведенная им из философии И. Канта: она воспринимается им «не как утверждение свободы человека, а, наоборот, как окончательное и действительно непреодолимое препятствие для его утверждения» [2, p. 35].

Фехтовальный поединок господина Ц. с медведем, парирующим реальные удары и игнорирующим все ложные выпады, зачастую трактуется в русле противопоставления человека и природы: «в естественном знании <...> животное определенно превосходит человека, которого знание лишает

невинности бытия» [13, S. 287]. Но похож ли вообще этот медведь на животное? С одной стороны, он напоминает сверхсущество и уподоблен Богу: «глядя в глаза мне, он [медведь] словно видел в них мою душу» [18, с. 518]. С другой — его безграничное сознание имеет под собой природу, прямо противоположную божественной, в нем зеркально отражена бессознательная грация марионетки. Медведь — в своем роде одухотворенная марионетка, доведенный до совершенства и лишенный рефлексии искусственный интеллект. Не стоит также забывать, что привязанный к столбу медведь ограничен в своих движениях, что символизирует подавленное цивилизацией природное начало, а поединок тем самым представляет собой бесперспективную борьбу человека с последним. Поведение и сама сущность медведя вызывают изумление фехтовальщика, граничащее с помрачением сознания: «Я не знал, явь это или сон» [18, с. 517]. Не понимая, что или кто именно перед ним находится, фехтовальщик начинает сомневаться в адекватности собственного восприятия.

Ключ к пониманию эпизода с медведем следует искать в просветительской философии Ж.-Ж. Руссо, который в «Рассуждении о происхождении неравенства» писал: «Во всяком животном я вижу лишь хитроумную машину, которую природа наделила чувствами, чтобы она могла сама себя заводить и ограждать себя, до некоторой степени, от всего, что могло бы ее уничтожить или привести в расстройство. В точности то же самое вижу я и в машине человеческой с той только разницей, что природа одна управляет всеми действиями животного, тогда как человек и сам в этом участвует как свободно действующее лицо. Одно выбирает или отвергает по инстинкту, другой — актом своей свободной воли. Это приводит к тому, что животное не может уклониться от предписанного ему порядка, даже если бы то было ему выгодно, человек же часто уклоняется от этого порядка себе во вред» [19, с. 81–82]. Отталкиваясь от идей Р. Декарта, Руссо отождествляет живой организм с механизмом, но для французского просветителя главным отличием, разделяющим человека и животных, становится «не столько разум, сколько его способность действовать свободно» [19, с. 82], а также возможность совершенствования. Клейст фокусирует свое внимание именно на негативной стороне этой философии: свобода воли при ограниченности разума неизбежно заставляет человека совершать ошибочные действия. В то же время идея совершенствования, выступающая в качестве противо-

веса ущербной природе человека, совсем не вписывается в рамки творчества Клейста — в этом он радикально расходится с основными постулатами Просвещения.

По Канту, «воля имеет чисто животную природу (arbitrium brutum) и может определяться только чувственными побуждениями, т. е. патологически. А воля, которая может определяться независимо от чувственных побуждений, стало быть, мотивами, представляемыми только разумом, называется свободной волей (arbitrium liberum), и все, что стоит с ней в связи как основание или как следствие, называется практическим» [15, с. 659]. Как видно, в этом отношении Кант полностью созвучен Руссо. Дихотомия животное — человеческое для просветителей связывается именно с присущей человеку возможностью свободного выбора, поскольку зверям не отказано в разуме как таковом — просто в их случае его основой выступает исключительно чувственная основа, т. е. инстинкт.

Если рассматривать дуэль медведя и человека в рамках просветительской философии, то зверь действует в соответствии с инстинктом самосохранения, чей механизм для человека остается непостижимым. Неверный выбор, совершаемый героями Клейста, как правило, приводит к фатальным последствиям: в «Семействе Шроффенштейн» (*Die Familie Schroffenstein*, 1802) отцы убивают своих детей вместо отпрысков собственных врагов; в «Амфитрионе» (*Amphitryon*, 1807) Алкмена ошибается в выборе между подлинным и подставным мужем; Пентесилея, пребывая в заблуждении относительно истинных мотивов Ахилла, растерзывает его; в «Обручении в Сан-Доминго» (*Die Verlobung in St. Domingo*, 1811) отягченный предубеждением Густав убивает верную Тони. Человек у Клейста предстает сломанным механизмом: он не только действует во вред себе, но и приводит к гибели всех, кто его окружает. Герои Клейста обычно не обременены чувством сострадания или сопереживания, которые занимают столь значимое место в концепциях Канта и Руссо. Персонажи, которые пытаются придерживаться принципов, этически приемлемых с точки зрения просветительской философии, — Агнес и Оттокар в «Семействе Шроффенштейн», Ахилл в «Пентесилее», даже Вентидий и Вар в «Битве Арминия», — оказываются бессильными перед лицом грубой силы.

Присущая человеку «способность самопроизвольно определять себя, независимо от принуждения со стороны чувственных побуждений»

[15, с. 479] становится непосильной обузой для большинства героев Клейста, которые навязчиво стремятся избавиться от ига arbitrium liberum и панически желают сбросить с себя оковы разума. Но попытка подчиниться бессознательной природной стихии не снимает с человека ответственности, даже если тот впадает в безумное исступление. Отказ от человеческой системы ценностей нивелирует все основы философии Просвещения, и на страницах произведений Клейста категорический императив Канта терпит крушение: если человек отрекается от самого себя, то Другой тем более не будет представлять для него никакой ценности. Животная этика становится закономерным образом мысли для сознания, в котором нравственные ориентиры перестали существовать. Эссе «О театре марионеток» завершается призывом «снова вкусить от древа познания, чтобы вернуться в состояние невинности», что должно стать «последней главой истории человечества» [18, с. 518]. Творчество писателя проникнуто духом конца человеческой истории, а вторичное вкушение плода становится символом дегуманизации.

Творческий первенец Клейста, трагедия «Семейство Шроффенштейн», открывается сценой, в которой главный отрицательный персонаж Руперт, глава одной из ветвей враждующего семейства, произносит монолог о кровной вражде: «И кровного родства порвались узы, / И братья, дети одного отца, / Кинжалами грозят пронзить друг друга» [18, с. 30][1]. Однако образы, стандартные для кровавой трагедии мести, сменяются экзальтированным призывом сознательно отречься от человеческой природы как таковой. Волки, львы и медведь становятся для Руперта образцами истинных семейных ценностей и гуманности: «Я, правда, ожидаю, что медведь / Заступит место дяди Оттокара. / Ввиду того, что изменилось все / И мы с зверьми природой поменялись, / Пусть обновит и женщина свою» [18, с. 30][2]. Уже здесь пунктирно обозначена тема превращения женщины из хранительницы семейного очага в разъяренное животное, которая станет основой «Пентесилеи» (*Penthesilea*, 1807). Руперт обращается со своими подданными как с собаками: «Где / Собаки пропадают, как свищу я?» [18, с. 125][3]. Весьма примечательно, что в предшествующей сцене слуга осущест-

1 „Selbst das Band, / Das heilige, der Blutsverwandschaft riss, / Und Vettern, Kinder eines Vaters, zielen, / Mit Dolchen zielen sie auf ihre Brüste“ [22, S. 7].

2 „Und weil doch Alles sich gewandelt, Menschen / Mit Thieren die Natur gewechselt, wechsle / Denn auch das Weib die ihrige...“ [22, S. 8].

3 „Wo sind die Hunde wenn / Ich pfeife?“ [22, S. 174].

вляет своеобразную попытку цивилизовать своего господина — приносит ему звонок, аргументируя это тем, что «Когда свистишь, то всякий раз / Собака выбегает из-за печки / И думает, что это ей» [18, с. 108][4]. Руперт, хотя и одобряет это начинание на словах, все равно остается при своем, поскольку он поставил себя вне рамок человеческой морали, отказывая другим в праве считаться людьми. При этом в финальной сцене Руперт апеллирует к собственному безумию, от которого окружающих не спасут даже цепи (Fesseln): «Раздайтесь! / Опасно, издеваясь, потакать / Причудам бесноватого в припадке / Связать его, — он все ж вам передаст / Свою болезнь слюной, в лицо вам плюнув» [18, с. 173][5], на что сошедший с ума в буквальном смысле Иоганн называет его «бешеным псом». Руперт «удивляет своим саморефлексивным поворотом» [3, S. 376] — но подобное поведение выглядит скорее как риторическая уловка, попытка оправдать творимое насилие безумием. Ошибочное убийство Рупертом и Сильвестром собственных детей, приводящее к гибели обеих ветвей враждующего семейства, становится закономерным итогом апелляции к естественному закону природы исключительно на правах силы.

В качестве агрессивного вожака собачьей стаи Пентесилея — законная наследница Руперта фон Шроффенштейн. Исследователи отмечают, что в «Пентесилее» «Клейст изобразил то, на что Шиллер лишь осторожно намекал в отношении Французской революции» [12, S. 39] в «Песне о Колоколе»: «Тогда женщины превращаются в гиен / И смеются над ужасами, / Все еще дрожа, зубами пантеры / Разрывают сердце врагу»[6]. Шиллер приходит к выводу о том, что «самый страшный из ужасов — / Это человек в своем безумии»[7]. Именно гендерная инверсия как для Шиллера, так и для Клейста символизирует разворачивающуюся историческую и социальную катастрофу. Клейст вступает в полемику с Шиллером, поскольку его интересует не «противопоставление, а именно взаимосвязь естественного и культурного порядка» [7, S. 129].

4 „Wir bitten dich darum, denn wenn / Du pfeifst, so springt der Hund jedwedes mal / Aus seinem Ofenloch, und denkt, es gelte ihm“ [22, S. 146].

5 „Bleibt fern, ich bitt' euch. — Sehr gefährlich ist's, / Der Ohnmacht eines Rasenden zu spotten. / Ist er in Fesseln gleich geschlagen, kann / Er euch den Speichel noch ins Antlitz spein, / Der seine Pest euch einimpft“ [22, S. 258–259].

6 „Da werden Weiber zu Hyänen / Und treiben mit Entsetzen Scherz, / Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen, / Zerreissen sie des Feindes Herz“ [27, S. 819].

7 „Jedoch der schrecklichste der Schrecken / Das ist der Mensch in seinem Wahn“ [27, S. 819].

Уже в первой сцене пьесы героиня предстает абсолютно отрешенной от реальности: «Задумавшись, окинула она / Меня со свитой взглядом безучастным, / Как будто перед ней не люди — камни» [17, с. 135][8]. Пентесилея воспринимает людей в качестве неодушевленных объектов, что полностью определит характер ее действий по отношению как к противникам-мужчинам, так и к подвластным ей амазонкам. Мифологическую Пентесилею, которая принимала участие в Троянской войне на стороне троянцев, Клейст превращает во взбесившегося монстра, без разбора разящего как эллинов, так и троянцев, — в стихийную силу анархии и животного безумия, что роднит ее с образами из шиллеровского стихотворения: «Не мчится так голодная волчица / За жертвой облюбованной по следу, / Как гонится царица за Ахиллом» [17, с. 137][9]. Слово „hungerheiss“ (ненасытно голодная) подчеркивает звериные страсти героини, которые вызывают отторжение и у ее соратниц. Для греков она с самого начала выведена за рамки человеческого общества, но они и так воспринимают всех амазонок нечеловеческими созданиями (Unmenschliche), подобным Церберу (Höllenhund): «Чудовища, украсите вы пленных, / Чтоб их потом, как жертвенных животных, / Зарезать?» [17, с. 165][10]. Таким жертвенным животным в конечном счете станет Ахилл: гибель героя «Илиады» для Клейста символически означает конец европейской цивилизации.

Вся пьеса строится вокруг противоборства Пентесилеи и Ахилла под знаком двух напрямую связанных и взаимодополняющих оппозиций: «хищник — жертва» и «добыча — охотник». Ахилл в своем упорстве преследования как будто оказывается охвачен той же стихией бреда: «Так и Ахилл / Безумствует с тех пор, как повстречал / Столь редкую добычу в чаще боя» [17, с. 139][11]. Однако его мотивация кардинально отличается от маниакальной одержимости Пентесилеи, которой нужно буквально слиться с желанным объектом и растворить его в себе; ритуальный канни-

8 „Als ich von fern der Rasenden nur nahte, / Gleich einen Stein, gebückt, mit beiden Händen, / Den grimmerfüllten Blick auf mich gerichtet“ [26, S. 147].

9 „So folgt, so hungerheiss, die Wölfinn nicht, / Durch Wälder, die der Schnee bedeckt, der Beute, / Die sich ihr Auge grimmig auserkohr, / Als sie, durch unsre Schlachtreihn, dem Achill“ [26, S. 9].

10 „Unmenschliche! Wollt ihr, geschmückt mit Blumen, / Gleich Opferthieren, uns zur Schlachtbank führen?“ [26, S. 50].

11 „So er, / Der Rasende, seit in der Forst des Krieges / Diess Wild sich von so seltner Art, ihm zeigte“ [26, S. 11].

балиэм становится для нее наиболее осязаемым способом возвращения в первобытный синкретизм.

Ахиллом между тем движет любопытство естествоиспытателя, пытающегося изучить доселе неизвестных животных. Столкнувшись с Ахиллом, рядовая амазонка призывает «натравить на него догов»[12], чем она вторит своей госпоже, ранее приказывавшей «спустить на него всех собак»[13]. Ахилл категорически отказывается верить в эти угрозы: «Ужели ты, с глазами голубыми, / Иль ты, шелковокудрая, хотите / Отдать меня на растерзанье псам? / Я знаю, если бы сюда их свору / Привел ваш необдуманный призыв, / Меня б вы телом собственным прикрыли, / Чтоб защитить мое мужское сердце, / Которое любовью к вам горит» [17, с. 184][14]. Поражая их затем своими стрелами, в этой эротической борьбе Ахилл утверждает рациональное мышление и мужское доминирование разума над животной страстью, в европейской культуре часто ассоциирующейся с женским полом. Метафора войны как псовой охоты берет свое начало еще в «Илиаде» Гомера, где поединок Ахилла с Гектором описывается следующими словами: «Гектора ж, в бегстве преследуя, гнал Ахиллес непрестанно, словно как пес по горам молодого гонит оленя» [14, с. 346]. Сливая ее с не менее древней метафорой любви как войны, Клейст превращает любовь, войну и охоту в явление одного порядка, тем самым гиперболизируя и радикальным образом переосмысляя привычные поэтические метафоры. Кровавые останки тела Ахилла, ставшего жертвой трех этих сил одновременно, подчеркивает их нераздельность.

Упорное стремление Ахилла одержать победу над амазонками, хотя оно на первый взгляд противоречит здравому смыслу и военной логике, остается для него единственной возможностью сохранить за собой позицию доминантного самца в греческом войске, поставленную под сомнение тактическим бегством с поля боя. Пентесилея не способна на такого рода уловки, она физически не в состоянии бежать от атаковавшего ее стан героя. Пентесилея приписывает Ахиллу собственные желания, не понимая

12 „Die Doggen über ihn!“ [26, S. 79].

13 „Hetzt alle Hund’ auf ihn!“ [26, S. 60].

14 „Du mit den blauen Augen bist es nicht, / Die mir die Doggen reissend schickt, noch du, / Die mit der seidenweichen Locke prangt. / Seht, wenn, auf euer übereiltes Wort, / Jetzt heulend die Entkoppelten mir nahten, / So würft ihr noch, mit euern eignen Leibern, / Euch zwischen sie und mich, dies Männerherz, / Diess euch in Lieb’ erglühende, zu schirmen“ [26, S. 80].

и не принимая его мотивации, антагонистичной ее природе: «Пусть за четверкой он меня протащит / Вниз головой, а после бросит это / Трепещущее юной жизнью тело / Стервятникам пернатым или псам» [17, с. 175][15]. Хотя закон амазонок, требующий добывать себе супругов в бою, необычен, но и в нем присутствует внутренняя логика, позволяющая им легализовать свои отношения с другими народами, символом чего служит ритуал праздника роз, который призван заменить институт брака. Именно тогда, когда Пентесилея, перед тем как попасть в плен Ахиллу, разрубает свадебные венки из роз, она символически разрывает свои связи с человеческим обществом и окончательно встает на путь безумия.

Пентесилея вынуждена в силу своего происхождения занимать очевидно ненавистную ей роль главы государства, которая предполагает не только необходимость диалога с окружающими, но и несение ответственности за других. Пентесилея осознает свою неспособность понять окружающих, поэтому амазонок она не отделяет от собак и слонов, считая их частью своей стаи. В отличие от Ахилла, ее стремление быть вожаком — это эскапистская попытка слиться с коллективным бессознательным, дойти до самого глубинного, общего для человека и животного, уровня, о чем со временем будет писать К. Юнг. Характерно, что, отдавая военные приказы, Пентесилея всегда ставит животных впереди людей: «звери и люди»[16] для нее — неразделимое целое, а сама она предстает в фигуре зверочеловека. Но, теряя видимые человеческие черты, она не утрачивает способности к саморефлексии, только ее внутренний конфликт на протяжении всей пьесы остается невысказанным: как говорит одна из амазонок, «Лишь ей одной известно, что творится / В ее груди: где чувство, там загадка» [17, с. 176][17]. На поверхность выносится лишь всепоглощающая ярость, сравнимая с дионисийским буйством Агавы «Вакханок» Еврипида, в то время как о побуждениях, заложенных в глубине сознания, остается только догадываться.

С точки зрения просветительской доктрины безумие героини становится зримым воплощением потери способности к здравому суждению.

15 „Lasst ihn mit Pferden häuptlings heim mich schleifen, / Und diesen Leib hier, frischen Lebens voll, / Auf offnem Felde schmachvoll hingeworfen, / Den Hunden mag er ihn zur Morgenspeise, / Dem scheusslichen Geschlecht der Vögel, bieten“ [26, S. 66].

16 „Thier' und Menschen“ [26, S. 96, 116].

17 „Was in ihr walten mag, das weiß nur sie, / Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Räthsel“ [26, S. 68].

Именно поэтому Ахилл в беседе с Пентесилеей поддерживает сконструированную ей иллюзию. И лишь успех амазонок на поле боя вынуждает Ахилла открыть истинное лицо воина-завоевателя и признаться, что вся его беседа с Пентесилеей была лишь обманчивой игрой в кошки-мышки. Теперь Ахилл требует контроля и подчинения: «Ты — пленница моя, и охранять / Тебя я буду бдительней, чем Цербер» [17, с. 212][18], — сталкиваясь с полным непониманием героини, по-прежнему считающей себя победительницей. Ахилл стремится перевоспитать Пентесилею и вернуть ее в русло традиционных гендерных ролей. Уподобляя себя стражу Аида (прежде с адским псом — Höllenhund — сами греки сравнивали амазонок), Ахилл апеллирует к сознанию Пентесилеи, в его представлении остающейся непокорным животным; ему кажется, что там, где не работает убеждение, достаточно перейти к принуждению. От участи Брисеиды Пентесилею спасает лишь неожиданная помощь войска амазонок.

Стремление Ахилла получить Пентесилею имеет под собой и метафизическое основание, поскольку от их союза должен произойти владыка (Бог) мира (Gott der Erde): «Ты полубога мне должна родить, / Чтоб Прометей, воспрянув с ложа казни, / Народам возвестил: “Вот человек, / Каким его хотелось мне увидеть!”» [17, с. 211][19]. Здесь отчетливо проступают мифологические корни сына Фетиды, который вместо почетной эсхатологической миссии ниспровергателя олимпийских богов обречен на гибель в изнурительном сражении за враждебный полис. Неудивительно, что клейстовский Ахилл никак не заинтересован в битве за Трою, и встреча с царицей амазонок становится для него уникальным шансом судьбы переломить не только свою судьбу, но и ход мировой истории. В лице Ахилла все человечество чувствует комплекс неполноценности и стремится исправить ошибку проговорившегося Прометея. Пентесилея, которая воплощает для Ахилла стихию бессознательного природного начала, должна произвести на свет по сути ницшеанского сверхчеловека — идеальное существо, которое будет избавлено от терзаний рассудка, убьет Бога и откроет ту самую «последнюю главу истории человечества».

18 „Gefangen bist du mir, ein Höllenhund / Bewacht dich minder grimmig, als ich dich“ [26, S. 124].

19 „Du sollst den Gott der Erde mir gebähren! / Prometheus soll von seinem Sitz erstehn, / Und dem Geschlecht der Welt verkündigen: / Hier ward ein Mensch, so hab’ ich ihn gewollt!“ [26, S. 123].

На описание ужасного слоновье-собачьего войска Пентесилеи Ахилл отвечает кратко: «возможно, я покормлю их с руки», поскольку эти животные «такие же ручные, как она сама»[20]. Это брошенное мимоходом слово „wahrscheinlich“, показывает, что в глубине души Ахилл сомневается в непоколебимой силе как своего разума, так и своих мускулов. При этом ему хочется думать, что он уже близок к своей цели: вот-вот, и весь мир окажется у него в руках, а природу, олицетворением которой выступает женщина, удастся приручить. Ахилл пытается подчинить животную основу человека свободной воле, и его гибель становится одной из самых ярких иллюстраций уязвимости этой философской конструкции Канта на страницах произведений Клейста. Пентесилея же пытается осуществить прямо противоположное действие, добившись полного слияния с природой. Особенно ярко это проявляется в двадцатой сцене, где она обращается поименно к каждой из своих собак с криком „auf“. С. Шёнбек называет призыв Пентесилеи «звукоподражательным лаем» [11, S. 22], идентифицирующим царицу как вожака стаи. Здесь нужно вспомнить свистки Руперта, вводившие в заблуждение как его слуг, так и собаку; в отличие от него Пентесилея добивается органического единения со стаей и окончательно порывает с амазонками, атакуя их вместе со своей сворой. Как и в «Семействе Шроффенштейн», появляется образ бешеной собаки, которую не в состоянии удержать даже цепи. Верховная жрица уже не может воспринимать царицу как себе подобную, предлагая расставить на нее силки — связать «бешеную суку», поскольку человеческими «руками с ней уже не совладать» [17, с. 226][21].

Выйдя снова на поле боя, чтобы сдаться Пентесилее, Ахилл лжет, поскольку он всецело принадлежит европейской риторической культуре, и пытается подстроить реальность под уже готовые шаблоны. Узнав о законах и обычаях амазонок, он старается адаптироваться к новым условиям, но не способен сделать главного — проникнуть в душу другого человека. Для него Пентесилея оказывается спущенным с цепи медведем из «Театра марионеток», перед лицом которого любые проявления разума оказываются бессильными. Когда «как собака, окруженная собаками»[22], Пентесилея рвет

20 „Die fressen aus der Hand, wahrscheinlich — Folgt mir! — O! Die sind zahm, wie sie“ [26, S. 146].

21 „Die Hündinn, mein' ich! — Der Menschen Hände bänd'gen sie nicht meh“ [26, S. 147].

22 „Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt“ [26, S. 152].

его на части, Ахилл изумленно вопрошает: «Пентесилея, неужели это — / Тот праздник роз, что ты сулила мне?» [17, с. 230][23]. Ирония здесь в том, что он сам изначально воспринимал Пентесилею исключительно как животное, но после первой и единственной беседы с ней он разглядел в ней женщину и человека, включив ее в свой цивилизационный космос — что и повлияло на его решение выйти против нее в одиночку и практически невооруженным. Охота и война в его представлении должны были смениться игрой — но для его противницы этой категории просто не существует. Амазонки оценивают поступок героини в контексте нарушения природной гармонии: «Она не раздавила б и червя, / Который ползал под ее ногою» [17, с. 230][24]. Но идиллическое прошлое ее юности, описываемое амазонками, на самом деле не противоречит развернувшимся в пьесе событиям. Кровавый реванш Пентесилеи — это бунт униженной жертвы, стремящейся вернуть себе человеческое достоинство, пусть и столь радикальным способом. Оскорбленная попыткой обратить в игру свое чувство, она отвечает лишь реализацией тех качеств, которые ей приписывались. Даже в своем помрачении она искренна до последнего слова: «Но мною ты, любимый, не обманут: / Все, что, тебя обняв, я говорила, / От слова и до слова свершено. / Я менее безумна, чем казалось» [17, с. 244][25].

Безумен на самом деле именно Ахилл: в его лице символически изображен человек, говоря словами Руссо, уклоняющийся «от предписанного ему порядка» и этим приводящий себя к гибели. В случае же Пентесилеи ее смерть — это самоубийство виртуальным кинжалом, выкованным в глубине ее собственной души, по словам А.В. Карельского, «не самоубийство, а именно самоуничтожение» [1, с. 205]: «На вечной наковальне упований / Я из нее скую потом кинжал / И грудь подставлю под его удары. / Так! Так! Еще! Теперь мне хорошо!» [17, с. 246][26]. Получается, что героиня ментально живет в мире фантазий, высшем проявлении деятельности человеческого

23 „Penthesilea! meine Braut! was thust du? / Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?“ [26, S. 152].

24 „Sie trat den Wurm nicht, den gesprenkelten, / Der unter ihrer Füsse Sohle spielte“ [26, S. 153].

25 „Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht. / Sieh her: als ich an deinem Halse hieng, / Hab’ ich’s wahrhaftig Wort für Wort gethan; / Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien“ [26, S. 173].

26 „Trag’ es der Hoffnung ew’gem Amboss zu, / Und schärf’ und spitz es mir zu einem Dolch; / Und diesem Dolch jetzt reich’ ich meine Brust: / So! So! So! So! Und wieder! — Nun ist’s gut“ [26, S. 176].

разума, в то время как с животной стихией ее роднят только внешние проявления. Клейст буквально визуализирует философию Канта, распределив функции arbitrium brutum и arbitrium liberum между двумя протагонистами, но показывает одновременно неразличимость и несовместимость этих сил, равным образом губительных для человека.

В своей следующей пьесе, «Кетхен из Гейльбронна» (*Das Käthchen von Heilbronn*, 1807–1808), Клейст создает персонажа, одновременно родственного и противоположного Пентесилее. В этой драме собачья метафора опять становится ключевым образом, вокруг которого с самого начала формируется облик героини. Абсолютная преданность Кетхен графу фом Штраль — реализация пастушеского инстинкта как инварианта охотничьего. По словам кузнеца Теобальда, дочерью которого считается Кетхен, она следует за графом «как собака, над которой много трудился ее хозяин» [17, с. 254][27]. Но ее маниакальное влечение к графу носит сниженный характер по сравнению со страстями Ахилла и Пентесилеи, чей потенциальный союз фактически воспринимается как божественный в силу внутреннего величия обоих персонажей. Здесь же влечение незнатной девушки к рыцарю обусловлено исключительно внешним вмешательством божественных сил, символом чему служит покровительствующий героине ангел, и о том же свидетельствует финал, где в качестве „deus ex machina" появляется ее настоящий отец, император.

Отношение графа к Кетхен в полной мере определяется фразой, произнесенной им в начальной сцене тайного суда: «Ногой? Да я и пса не оттолкнул бы!» [17, с. 267][28]. Пытаясь найти с Кетхен точку соприкосновения, граф в полной мере идет путем Ахилла: он старается укротить зверя как в прямом смысле кнутом, так и ласковым словом, только у него цель прямо противоположная — избавиться от навязавшейся девицы. Мотив псовой травли присутствует и здесь: «И на тебя я напустил собак?» [17, с. 268][29], — оставаясь лишь нереализованной идеей графа. Может возникнуть впечатление, что он отказывается от этой идеи не из милосердия, а лишь потому, что психологическое насилие доставляет больше удовольствия при издевательстве над жертвой.

27 „Wie ein Hund, der von seines Herren Schweiß gekostet, schreitet sie hinter ihm her" [21, S. 16].

28 „Mit Füßen? Nein! Das thu' ich keinem Hund" [21, S. 40].

29 „Hier aber jagt' ich dich mit Hunden weg?" [21, S. 41].

Если Пентесилея погружена в мир своих фантазий, то божественные знамения являются Кетхен во сне — как, впрочем, и самому графу. Но для последнего характерен стандартный для человека баланс сил, где иррациональное начало подавляется рациональным, тогда как для Кетхен сон неотделим от реальности. Будучи подчиненной высшей воле марионеткой, Кетхен уподобляется животному, управляемому исключительно инстинктами. При этом у нее отсутствует свойственный любому живому существу инстинкт самосохранения, апофеозом чего становится ее подвиг в горящем замке. Как и медведь в «Театре марионеток», Кетхен не обладает знанием и не претендует на него, не случайно она по ходу действия многократно повторяет слова «Я не знаю»; но она чувствует — и безошибочно. Пытаясь узнать, «зачем она тащится за ним, как собака, сквозь огонь и воду»[30], граф подмечает, «во-первых, что она спит, как сурок, потом, что она всегда видит сны, словно охотничья собака, и, наконец, что она говорит во сне» [17, с. 321][31]. Общаясь с говорящей во сне героиней, граф фом Штраль использует те же психологические приемы, что и Ахилл в сцене пленения Пентесилеи. Поскольку в рамках человеческой системы коммуникаций от девушки невозможно добиться ничего вразумительного, лишь обращение к бессознательному позволяет прояснить скрытые причины ее поведения.

Кунигунда фон Турнек — антагонист, полная противоположность Кетхен как по телесной форме, так и по внутреннему содержанию. Перевоплощаясь из уродливой старухи с помощью косметики, корсета, фальшивых зубов и волос в привлекательную для взора графа особу, она воплощает собой рациональное начало на материальном уровне. Пострадавший от ее козней маркграф Фрейбург пытается объяснить ее природу на примере петуха Диогена: «По Платону, человек есть двуногое неоперенное существо. Ты знаешь, как это доказал Диоген: кажется, он ощипал петуха и бросил его в толпу» [17, с. 278][32]. Кунигунда символизирует обратный процесс. Клейстовский человек рождается уже ощипанным, ободранным и выпотрошенным, но он все время пытается выйти за пределы собственной иден-

30 „Warum sie hinter mir herschreitet, einem Hunde gleich, durch Feuer und Wasser“ [21, S. 147].

31 „Einmal, daß sie einen Schlaf hat, wie ein Murmelthier; zweitens, daß sie, wie ein Jagdhund, immer träumt, und drittens, daß sie im Schlaf spricht“ [21, S. 147].

32 „Der Mensch ist, nach Platon, ein zweibeinigtes, ungefiedertes Thier; du weißt, wie Diogenes dies bewiesen; einen Hahn, glaub’ ich, rupft er, und warf ihn unter das Volk“ [21, S. 64].

тичности, рядясь в чужие перья. Из всего корпуса произведений Клейста Кунигунда парадоксальным образом становится наиболее антиприродным и в этом смысле человеческим персонажем, будучи материализованной карикатурой на просветительскую доктрину. Именно поэтому граф фом Штраль, руководствующийся своим рассудком, вместо прекрасной девушки изначально делает выбор в пользу фальшивой Кунигунды — по природе ему гораздо ближе последняя.

В своих новеллах Клейст продолжает все ту же линию сопоставления человека и зверя; писатель даже делает животных центром всего конфликта, как это происходит с лошадьми в «Михаэле Кольхаасе» (*Michael Kohlhaas*, 1808). Герой новеллы, как и Пентесилея, добровольно и демонстративно отрекается от человеческой природы: «Если топчут тебя ногами, лучше быть псом, нежели человеком!» [17, с. 455][33]. Клейст издевается над руссоистской и кантовской этикой, для которой свойственно сочувствие к страданиям всех живых существ: по сути, Кольхаас переживает только о судьбе пострадавших от действий юнкера фон Тронка лошадей, и даже гибель жены не трогает его столь сильно. Фраза, описывающая состояние злополучных лошадей, — «Картина истинного бедствия в мире животных!» [17, с. 443][34] — экстраполируется и на состояние самого человеческого общества: «...по их физической конституции можно также судить о правовом и моральном состоянии мира» [6, S. 261]. Это характерный пример клейстовской иронии и, можно сказать, черного юмора. Уничтожающим тысячи невинных людей Михаэлем движет то же перверсивное чувство любви, что и Пентесилеей. Объявляя себя вестником Апокалипсиса, Кольхаас стремится к исправлению человечества и по-своему пытается открыть «последнюю главу» в его истории.

Но героические личности, подобные Кольхаасу и Пентесилее, оттеняются персонажами, чьи поступки определены одной лишь животной природой (arbitrium brutum) в самом примитивом смысле этого понятия. Они всегда выступают как недифференцированная масса зверолюдей, обычно отождествляемых со сворой охотничьих псов (Raubhunde). Так, в «Михаэле Кольхаасе» юнкер фон Тронка натравливает стаю псов на слугу Кольхааса Херзе. В «Маркизе д’О» (*Die Marquise von O....*, 1808) отряд русских солдат

33 „Lieber ein Hund sein, wenn ich von Füßen getreten werden soll, als ein Mensch!“ [25, S. 143].

34 „Das wahre Bild des Elends im Thierreiche!“ [25, S. 12].

пытается изнасиловать героиню, но их отгоняет собственный командир, граф Ф. У него просыпается инстинкт доминантного кобеля, и он сам совершает насилие, от которого только что спас маркизу. Именно агрессивная стихия ницшеанской толпы становится катализатором пробуждения звериных инстинктов и заставляет героя игнорировать человеческие нормы поведения, лишая его способности сопротивляться искушению. В этом смысле граф Ф. родственен Пентесилее, в случае которой противоестественное устройство и военизированный характер государства амазонок пробуждают чувство животной агрессии. Другой показательный пример — «Землетрясение в Чили», где стихийно возникшая группировка из семи гончих (Bluthunde) устраивает самосуд, вылившийся в кровавую бойню на улицах разрушенного города. В данном случае ярость против двух согрешивших влюбленных вызвана отнюдь не религиозным рвением; корень агрессии лежит в страхе перед лицом развернувшейся стихийной катастрофы, являющейся лишь визуальным отражением хаоса, царящего в душе не понимающего связи вещей человека.

Другой пример использования собачьей метафоры — в «Обручении в Сан-Доминго». Взбунтовавшиеся негры отказывают белым в праве на существование, мстя за предшествующее угнетение, — но в своих методах они превосходят бывших господ, выбрав единственным возможным методом межкультурной коммуникации уничтожение «европейских собак», «белых и креольских полусобак»[35]. В интерпретации Клейста Гаитянская революция не является победой варварства над цивилизацией, поскольку белые и черные фактически отличаются друг от друга лишь цветом кожи, в то время как образ мышления у обеих групп остается одинаковым, просто роли жертвы и преследователя меняются местами, как это было в «Пентесилее». Под взаимной ненавистью обеих рас лежит глубокое иррациональное основание, стоящее выше прочих человеческих чувств. Убийство Густавом своей возлюбленной, квартеронки Тони, иллюстрирует органическую невозможность преодолеть недоверие к Другому, который так и не приобретает статус полноценного человека в глазах индивидуума. Вынося тему дегуманизации на уровень расового конфликта, Клейст на примере этой ложной полярности снова показывает ущербность человеческой природы.

35 „Europäische Hunde“ [24, S. 64]; „weiße und kreolische Halbhunde“ [24, S. 16].

В поздней драме Клейста «Битва Арминия» (*Die Hermannsschlacht*, 1809), написанной в разгар наполеоновских войн на фоне поражений союзников, борьба римлян и германцев, «балансирующих на грани бестиального и человеческого» [8, p. 7], почти полностью лежит в зоологической плоскости. Пьеса фактически строится вокруг оппозиции «хищник — жертва». Первое же явление драмы завершается репликой князя хаттов Вольфа: «Да, тут ты прав! Германия, лютует / Волк в стаде у тебя, а пастухи / О горсти шерсти спорят» [16, с. 9][36]. При том, что римская экспансия и их попытка подчинить германцев преподносится как нападение волка на овечье стадо, каламбур с именем персонажа (по замечанию Ш. Бернхена, Вольф — «волк не в овечьей, а пастушеской шкуре» [5, S. 276]) сразу же дает понять, что роли охотника и добычи переменны, — так что, по сути, «Битва Арминия» продолжает линию «Пентесилеи».

При этом фигура вождя херусков Арминия во многом уникальна для Клейста — перед нами фактически не человек, а тот самый сверхчеловек — совершенное существо, разум которого избавлен от бремени сомнения. Когда один из вождей спрашивает, «Может ли он Рим, / Драконье гнездо, стереть с лица земли?», Арминий отвечает кратко: «Я могу и сделаю это!»[37] Он показан творцом истории, который не допускает ни единого просчета — в ходе военно-политической игры ему удается подчинить своей воле всех персонажей пьесы, заставляя римлян, остальных германских князей и собственную жену действовать в соответствии со своим замыслом. Арминий, можно сказать, придерживается социал-дарвинистского подхода, при котором существование нации обусловлено ее способностью поглощать и уничтожать более слабые народы. Рассуждая о том, можно ли считать латинян «людьми более высокого сорта» [23, S. 123], чем германцы, он отговаривает других вождей от прямого столкновения («Не миновать, друзья, медведю пораженья / От льва подвижного, и вам / Не миновать его от римлян в битве» [16, с. 24][38]) и намерен прибегнуть к хитрости, чтобы уничтожить противника еще в зародыше: «Легко случиться может, / Что ястреб съест птен-

36 „Da hast Du recht! Es bricht der Wolf, o Deutschland, / In Deine Hürde ein, und Deine Hirten streiten / Um eine Handvoll Wolle sich“ [23, S. 114].

37 „Kann er Rom, / Das Drachennest, vom Erdenrund vertilgen?“; „Ich kann's und will's!“ [23, S. 188].

38 „Nein, Freunde, so gewiß der Bär dem schlanken Löwen / Im Kampf erliegt, so sicherlich / Erliegt ihr, in der Feldschlacht, diesen Römern“ [23, S. 123].

цов орла, / Еще беспёрых и в гнезде / До срока спящих на вершине дуба» [16, с. 25][39]. Война, которую ведут германцы, — это не охрана своего стада, а борьба двух равных по потенциалу сверххищников, «тибрского волка»[40] и «лохматой черной медведицы херусков»[41], римского орла и германского ястреба.

Наиболее показательным в этом плане становится диалог Арминия с его женой Туснельдой, которую он убеждает в том, что римляне обрежут ее золотые волосы: «Мир разве не для Рима создан был? / Не забирает Август у слонов / Их бивни, мускус — у ондатры, / Шелк — у червя и шкуру — у пантеры? Чем в этом смысле лучше немцы?»[42]; по его словам, для римлян германцы — всего лишь «Скотина, / Что шастает по лесу на карачках!» [16, с. 81–82][43], предмет охоты. Заменяя в традиционной антропоцентричной картине мира человека как такового на отдельную нацию, Клейст рисует катастрофический сценарий тоталитарного общества, в котором индивидуальная личность перестает существовать и уподобляется стайному животному. Парадокс в том, что именно римляне, несмотря на политику «разделяй и властвуй», пытаются апеллировать к человеческим ценностям германцев и по крайней мере делают вид, что играют по правилам. Логика Арминия чрезвычайно проста и прямо антагонистична кантовскому императиву: нужно отказаться от любых нравственных ограничений и самому превратиться из жертвы в хищника, причем более безжалостного и агрессивного. Этим он продолжает линию Руперта фон Шроффенштейн — но теперь семейная неурядица приобретает уровень глобального катаклизма, поскольку речь идет уже о ходе мировой истории. Битва Арминия — это «новая народно-освободительная война в ее послереволюционном развитии, абсолютная война, которая не знает пощады» [10, S. 131].

В этом аспекте наиболее драматичный и двусмысленный эпизод драмы — изнасилование девушки Халли, причем до конца не проясняет-

39 „Kann es leicht sein, der Habicht rupft / Die Brut des Aars, die, noch nicht flügg', / Im stillen Wipfel einer Eiche ruht" [23, S. 124].

40 „Wolf vom Tiberstrande" [23, S. 234].

41 „Die zottelschwarze Bärin von Cheruska" [23, S. 228].

42 „Für wen erschaffen ward die Welt, als Rom? / Nimmt August nicht dem Elephanten / Das Elfenbein, das Oel der Bisamkatze, / Dem Pantherthier das Fell, dem Wurm die Seide? / Was soll der Deutsche hier zum voraus haben?" [23, S. 159].

43 „Eine Bestie, / Die auf vier Füßen in den Wäldern läuft!" [23, S. 160].

ся, было это злодеяние совершено «сворой римских кобелей» [23, S. 187][44], как полагают сами германцы, или же одной из германских банд, подготовленных Арминием для атаки под ложным флагом с целью дискредитации римлян. В любом случае Арминий, воспринимающий даже членов семьи в качестве расходного материала для исполнения своих целей, использует эту сакральную жертву для разжигания патриотического подъема, расчленив тело девушки и разослав его части по разным племенам, что отсылает к библейской истории с наложницей в Гиве. Стрижка овец, бритье волос и изнасилование — этой градацией в пьесе показана конституирующая роль женщины в традиционном обществе. Когда «овцы» атакованы волком-насильником, «пастухи» уже не могут восприниматься мужчинами и, соответственно, людьми: Арминий безошибочно воздействует на наиболее архаичные пласты человеческого сознания.

В самом деле, Вентидий описывает Вару Арминия, сравнивая его с валухом, кастрированным бараном (Hemmling): «Он немец. В баране, что пасется возле Тибра, / Обмана с ложью больше, чем во всем / Народе, из которого он вышел» [16, с. 95][45]. Здесь вспоминается «Амфитрион», где заглавный герой заявляет: «Не видно, что теперь придется / Мужей клеймить железом, вешать им / Бубенчики на шею, как баранам. / К обману злостному она способна, / Как горлица ее; и я скорей / Поверю в добродетель негодяя, / Чем в козни этой женщины невинной» [18, с. 46][46]. Амфитрион, жену которого Юпитер соблазняет обманным образом, не случайно сравнивает себя с валухом, символизирующим порабощенную природу: утратив контроль над супругой, он теряет реальную власть над своим домом и царством, а в конце концов вынужден отречься от самого себя. Римские захватчики в «Битве Арминия» по сути преследуют те же цели, что и Юпитер. Неспособность Алкмены к обману прямо соотносится с описанием германцев Вентидием как недалеких людей. Эта кажущаяся естественная невинность препятствует стремлению Юпитера покорить сердце Алкмены, она же приводит Рим к поражению со стороны более слабого и менее организованного

44 „Eine ganze Meute / Von geilen Römern“ [23, S. 187].

45 „Er ist ein Deutscher. / In einem Hämmling ist, der an der Tiber graset, / Mehr Lug’ und Trug, muß ich Dir sagen, / Als in dem ganzen Volk, dem er gehört“ [23, S. 168].

46 „Jetzo wird man / Die Ehemänner brennen, Glocken ihnen, / Gleich Hämmeln um die Hälse hängen müssen. / Zu argen Trug ist sie so fähig just, / Wie ihre Turteltaub; eh’ will ich an / Die Redlichkeit dem Strick entlaufner Schelme, / Als an die Tücke dieses Weibes glauben“ [20, S. 128].

противника. Уподобляя целый народ стаду овец, Вентидий совершает ту же ошибку, что и Ахилл по отношению к Пентесилее и ее амазонкам, также будучи убежденным в своем цивилизационном превосходстве. Арминий, предположительно подделавший письмо Вентидия в Рим, в котором речь шла об изготовлении парика из волос Туснельды, пробуждает в ней те же эмоции, которые вызвало изнасилование Халли у остального народа. Туснельда переносит ответственность за свое перевоплощение в зверя на римлянина, таким образом становясь не просто ученицей своего супруга, но и превосходя его: «Вентидий превратил меня в медведицу! Я снова стану достойной Арминия!»[47]

«Адское чудовище» (Höllen-Ungethüm [23, S. 228]), которое видит перед собой запертый в клетке вместе с голодной медведицей Вентидий, напоминает о господине Ц. в «Театре марионеток». Человеческий разум не в состоянии уловить цепочку причинно-следственных связей и оказывается перед лицом свершившегося факта. «Этого не может быть!» — так думают и Ахилл, и Вентидий, и приговоренный к смерти принц Гомбургский. Ярость Туснельды, как и Пентесилеи, вызвана оскорблением человеческого достоинства, приравниванию себя к животному — поэтому облачение в звериную шкуру становится зеркальным ответом на это оскорбление. Но метаморфоза Пентесилеи оказывается несовместимой с ее внутренней сущностью, тогда как Туснельда превращается в зверя на ментальном, а не физическом уровне — она наблюдает со стороны кровавую расправу — но не может выдержать этого и падает в обморок. В тот момент, когда Туснельда принимает доктрину Арминия, она действительно перестает быть человеком с точки зрения морали. Отсутствие эмпатии, характерное для практика Арминия, в случае Туснельды превращается в эстетизированное наслаждение страданиями Другого. Именно Туснельда в гораздо большей степени, чем Пентесилея, становится гиеной и пантерой из шиллеровского стихотворения. На противоположном полюсе стоит безмолвно гибнущая жертвенная овечка Халли. Вместе обе женщины символизируют разворачивающуюся историческую и социальную катастрофу. Кроме того, пожирание медведицей Вентидия равносильно поеданию германским ястребом птенцов римского орла, о котором говорил Арминий, — очевидная метафора истории

47 „Er hat zur Bärin mich gemacht! / Arminius will ich wieder würdig werden!“ [23, S. 224].

Священной Римской империи германской нации, порожденной Римом и им же, в лице Наполеона, уничтоженной. Этот акт поглощения уподобляет Германию ощипанному диогеновскому петуху, не имеющему собственной идентичности и наряжающему себя в римские перья. Тем самым Клейст осмыслил происходившие в Европе события как новый виток исторического процесса.

Нужно понимать, что «последняя глава истории мира» — это для Клейста не будущее, а настоящее, поскольку вторичным вкушением от Древа познания стала философия Просвещения, породившая Французскую революцию и Наполеона. Клейст показывает, что сознание людей и целых наций формируется тотемами, а первооснова человеческой сущности — животные инстинкты. Эти архетипы определяют все виды человеческих отношений. Попытка слиться с животным началом становится эскапистской попыткой стряхнуть с себя бремя моральной ответственности и «вернуться в состояние невинности»; это стремление избавиться от arbitrium liberum толкает героев Клейста либо на путь самоубийственного безумия, либо разрушительного насилия, которое порождает цепную реакцию. Когда в эти процессы включены огромные массы людей, ими движет иррациональная стихийно-животная сила под руководством фанатиков, подобных Михаэлю Кольхаасу или Арминию. Это знаменует конец человечества как сообщества отдельных мыслящих индивидуумов и их превращение в обезличенную дегуманизированную стаю во власти тоталитаризма.

Список литературы

Исследования

1 *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. 336 с.

2 *Allan S.* The Plays of Heinrich von Kleist. Ideals and Illusions. New York: Cambridge University Press, 1996. 315 p.

3 *Allerkamp A., Preuss M., Schönbeck S.* Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung. Bielefeld: transcript Verlag, 2019. 418 S.

4 *Böhme H.* Diese ungeheure Wendung der Dinge. Zur Wirkkraft der Objekte in Kleists Werk // Kleist-Jahrbuch. 2015. S. 23–47.

5 *Börnchen S.* Translatio Imperii. Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists „Hermannsschlacht“ // Kleist-Jahrbuch. 2005. S. 267–284.

6 *Descher S.* Natur in Kleists Erzählungen // Kleist-Jahrbuch. 2013. S. 256–271.

7 *Grathoff D.* Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000. 223 S.
8 *Nitschke C.* The German Beast Unleashed: Kleist's Hermannsschlacht and the Suspension of «Human Rights» in the Era of Nationalism // Publications of the English Goethe Society. 2015. № 87 (1). P. 1–14.
9 *Novero C.* Following in the tracks of a dog: «The Beggarwoman of Locarno» revisited // German Studies Review. 2015. Vol. 38, № 3. P. 491–508.
10 *Schings H.-J.* Über einige Grausamkeiten bei Heinrich von Kleist // Kleist-Jahrbuch. 2008–2009. S. 115–138.
11 *Schönbeck S.* Auf, auf, auf: Die wilden Hunde Penthesileas // Tierstudien. 2015. № 8. S. 17–27.
12 *Stephan I.* „Da werden Weiber zu Hyänen". Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist // Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983. Berlin: Argument, 1984. S. 23–42.
13 *Wiese B. von.* Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1983. 712 S.

Источники

14 Гомер. Илиада / пер. с др.-греч. Н.И. Гнедича. М.: ГИХЛ, 1960. 435 с.
15 *Кант И.* Соч.: в 6 т. / пер. с нем. Н.О. Лосского. М.: Мысль, 1964. Т. 3. 799 с.
16 *Клейст Г. фон.* Битва Арминия // Театр немецких романтиков / пер. с нем. Н.А. Самойловой. М.: Летний сад, 2018. С. 3–210.
17 *Клейст Г. фон.* Драмы. Новеллы. М.: Худож. лит., 1969. 622 с.
18 *Клейст Г. фон.* Избранное. М.: Худож. лит., 1977. 542 с.
19 *Руссо Ж.-Ж.* Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми // Трактаты / пер. с фр. А.Д. Хаютина. М.: Наука, 1969. С. 31–108.
20 *Kleist H. von.* Amphitryon, ein Lustspiel nach Molière. Dresden: Arnold, 1807. 184 S.
21 *Kleist H. von.* Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe: ein großes historisches Ritterschauspiel. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1810. 198 S.
22 *Kleist H. von.* Die Familie Schroffenstein. Ein Trauerspiel. Bern und Zürich: Heinrich Gessner, 1803. 265 S.
23 *Kleist H. von.* Die Herrmannsschlacht. Ein Drama // Schriften. Berlin: Reimer, 1821. S. 109–242.
24 *Kleist H. von.* Die Verlobung in St. Domingo // Erzählungen. Zweiter Theil. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1811. S. 1–85.
25 *Kleist H. von.* Michael Kohlhaas // Erzählungen. Erster Theil. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1810. S. 1–215.
26 *Kleist H. von.* Penthesilea. Ein Trauerspiel. Tübingen: Cotta, 1808. 176 S.
27 *Schiller F. von.* Das Lied von der Glocke // Werke in drei Bänden. Munchen: Hanser, 1984. Bd. 2. S. 810–821.

References

1 Karel'skii, A.V. *Drama nemetskogo romantizma* [*Drama of German Romanticism*]. Moscow, Medium Publ., 1992. 336 p. (In Russ.)
2 Allan, Seán. *The Plays of Heinrich von Kleist. Ideals and Illusions.* New York, Cambridge University Press, 1996. 315 p. (In English)
3 Allerkamp, Andrea, Matthias Preuss, and Sebastian Schönbeck. *Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung*. Bielefeld, transcript Verlag, 2019. 418 S. (In German)
4 Böhme, Hartmut. „Diese ungeheure Wendung der Dinge. Zur Wirkkraft der Objekte in Kleists Werk." *Kleist-Jahrbuch*, 2015. S. 23–47. (In German)
5 Börnchen, Stefan. "Translatio Imperii. Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists 'Hermannsschlacht'." *Kleist-Jahrbuch*, 2005. S. 267–284. (In German)
6 Descher, Stefan. "Natur in Kleists Erzählungen." *Kleist-Jahrbuch*, 2013. S. 256–271. (In German)
7 Grathoff, Dirk. *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur.* Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2000. 223 S. (In German)
8 Nitschke, Claudia. "The German Beast Unleashed: Kleist's Hermannsschlacht and the Suspension of 'Human Rights' in the Era of Nationalism." *Publications of the English Goethe Society*, no. 87 (1), 2015, pp. 1–14. (In English)
9 Novero, Cecilia. "Following in the Tracks of a Dog: 'The Beggarwoman of Locarno' Revisited." *German Studies Review*, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 491–508. (In English)
10 Schings, Hans-Jürgen. "Über einige Grausamkeiten bei Heinrich von Kleist." *Kleist-Jahrbuch*, 2008–2009. S. 115–138. (In German)
11 Schönbeck, Sebastian. Auf, auf, auf: Die wilden Hunde Penthesileas. *Tierstudien*, no. 8, 2015. S. 17–27. (In German)
12 Stephan, Inge. „Da werden Weiber zu Hyänen". Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist. *Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983.* Berlin, Argument, 1984. S. 23–42. (In German)
13 Wiese, Benno von. *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel.* Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 1983. 712 S. (In German)